

Orlando Grossegeesse (Braga)

Die portugiesische Dramatik seit der Nelkenrevolution

Das doppelt inexistente Theater

«In Portugal gab es nie ein Theater, niemals etwas, was man nationales Theater nennen könnte.» Dieser berühmte Satz, mit dem Almeida Garrett 1841 das Vorwort zum *Auto de Gil Vicente* beginnen läßt, wird von den verschiedensten Stimmen bis in die heutigen Tage zitiert. Dieses provokante Urteil der Inexistenz verabsolutiert Kritik am gegenwärtigen Theaterleben, wobei man nicht zuletzt auch die Abhängigkeit von ausländischen Modellen und Entwicklungen beklagt und/oder zugleich für radikale Erneuerung plädiert, wie dies Almeida Garrett selbst mit seinem spätaufklärerischen und romantischen Vorhaben des Nationaltheaters unternahm, dessen hohe Ansprüche allerdings rasch am eingefahrenen melodramatisch-sensationistischen Unterhaltungsbetrieb und ebenso orientierten Publikums-geschmack zerbrachen. Es konnte nicht zum ersehnten Erziehungsprozeß kommen, der Produktions- und Rezeptionsbedingungen entscheidend verändert hätte, auch wenn die materielle Basis eines staatlichen Schauspielhauses ab 1845 gegeben war. Garretts Satz wird bis in die Gegenwart zitiert, weil gerade das Fehlen einer tragfähigen bürgerlichen und zugleich nationalen Theatertradition unabhängig von höfischer und staatlicher Repräsentanz die Situation im gesamten 20. Jahrhundert konditioniert. Ebenfalls zu schwach waren zur Jahrhundertwende die Ansätze des *Teatro Livre* nach Antoines *Théâtre Libre*, wie generell das naturalistische, symbolistische und modernistische Drama. Auch der Neorealismus zeigte kein großes Interesse an dieser Gattung und an diesem Medium. Aus dem 19. Jahrhundert rührt denn auch der unvergängliche Gemeinplatz, der aus der konstatierten Schwäche ein ontologisches Argument macht: Die portugiesische Seele sei eben lyrisch veranlagt. Hinter dieser ebenso harmlosen wie unangreifbaren Setzung kann sich auch jeder reaktionär Gesinnte verschanzen, denn abgesehen von kurzen Unterbrechungen verhinderten bis 1974 repressive politische Bedingungen und die Erziehung zur Unmündigkeit, daß Theater zum breiten und offenen Forum autonomen Bewußtseins werden konnte.

Die Ironie der Geschichte wollte es, daß Portugals Theaterleben des 20. Jahrhunderts gerade in jenem Zeitabschnitt seine brisanteste Produktivität, Blüte und

Wirkung erlebte, als das von Garrett erkämpfte nationale Schauspielhaus *D. Maria II* am Rossio durch Brandschäden von 1964 bis 1978 ausgeschaltet war. Diese Zeitspanne könnte man tatsächlich als eine Einheit betrachten, da der 25. April 1974 nur als politisches und soziales Phänomen einen sinnfälligen Einschnitt bildet, ansonsten jedoch zumindest seit 1969 (*crise académica*) geistig schon vorweggenommen war. Plötzlich gab es also jene unbeschränkte Ausdrucksfreiheit, die ab 1963/64 nur mühsam unter Verschluß gehalten werden konnte, da der Widerstand der jungen Generation auf den Hochschulen und auf dem Schauplatz der Kolonialkriege gegen die Politik und die Kultur des *Estado Novo* stetig gewachsen war. Gerade in diesen repressiven Bedingungen war das Theater der Studenten und der Soldaten ideales Forum der emanzipatorischen Selbstbestimmung gegenüber den herrschenden Diskursen von Staat und Kirche, die angesichts der Krisensituation sich verhärteten und abweichende Stimmen totschierten. Es entspricht der Logik der Mächtigen, daß die Theaterzensur weitaus drastischer als die Buchzensur ausfiel. Trotzdem hatten sich neue Theatergruppen wie *Teatro-Estúdio de Lisboa* (1964), *Grupo 4* (1967) oder *A Comuna — Teatro de Pesquisa* (1972) gebildet.¹ Nach dem 25. April 1974 stürmte nun die Dramenproduktion der letzten zehn oder gar zwanzig Jahre sich überstürzend an die Öffentlichkeit, die bislang nur im engen Kreis, auf Universitäts- und Experimentalbühnen oder teilweise überhaupt keine dramaturgische Umsetzung erfahren hatte. Stattdessen wirkten sie nur über die Lektüre, ebenso wie die vielen anerkannten modernen Dramatiker des Auslands, deren Stücke ebenfalls nicht oder nur sehr beschränkt aufgeführt werden durften, wie beispielsweise Brecht, Sartre, Weiss, Arrabal, Ionesco. Viele Autoren werden sich nun 1974 schmerzhaft bewußt, daß ihre Stücke zu einem Zeitpunkt Publikumswirkung erfahren, an dem sich ihre Brisanz und innovative Leistung überlebt haben. Als für die Situation signifikant sollen zwei Stücke erwähnt werden: *Português, Escritor, 45 anos de Idade* und *Living Exercise on Portuguese Dead Theatre*. Beide Texte erscheinen innerhalb von zwei Monaten nach der Nelkenrevolution und drücken die dumpfe Verzweiflung des Kulturschaffens unter den Bedingungen der mittlerweile gestürzten Diktatur aus. Im erstgenannten von Bernardo Santareno (eigentlich António Martinho do Rosário, 1924-1980), in dem «alle Techniken des politischen und epischen Theaters von Brecht bis Gatti kumuliert» sind (Siepmann 1995: 166), zeigt sich die «Stimme des Autors» des Kampfes gegen die Zensur überdrüssig. Der Autor kündigt an, daß dies sein letztes Stück sei, da man ihm alles genommen habe:

¹ Vgl. Floeck (1997).

Hoffnung, Fortschritt, Kampf, Zukunft, Schönheit, Kameradschaft, Volk, Jugend ... das sind alles zerrissene Papierfetzen für mich. [...] Ich kann nicht mehr weiter. Ich wiederhole, das ist mein letztes Stück. Es ist autobiographisch. Ich habe es im Gefängnis geschrieben.

Tatsächlich fügt Santareno seinen bekannten Stücken nach 1974 nur noch wenige hinzu. Sein berühmtes *O Judeu* behandelte bereits 1966, historisch verkleidet in der Rolle des Inquisitionsofers António José da Silva, die Existenz des Schriftstellers in einer repressiven Gesellschaft. Damals von der Zensur verboten, wurde das Werk öffentlich erst 1981 uraufgeführt, also nach dem Tod von Santareno, der aus historisierender Distanz schon jetzt als wichtigster Dramatiker Portugals für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts gelten kann.

Das an zweiter Stelle genannte Stück von Yvette K. Centeno (*1940) erscheint innerhalb einer Sammlung «dramatischer Übungen», die nach den Worten der Autorin im Laufe des letzten Jahrzehnts entstanden, und trägt den programmatischen Titel *Teatro Aberto* (Lisboa: Ática, 1974). Das *Living Exercise* beschränkt sich auf die Untätigkeit des Schauspielers auf der leeren Bühne, der den Unmut der zahlenden Zuschauer herausfordern soll:

Es gibt nichts. Es gibt keinen Text. An eurer Stelle würde ich auch gehen.

Die Inexistenz des portugiesischen Theaters wird also in den Stücken selbst thematisiert. Auch der verspätete, aufgestaute *Boom* nach dem 25. April 1974 fiel nach dem Ende der *Campanhas de dinamização cultural* rasch in sich zusammen, die der *Movimento das Forças Armadas* — die «Bewegung der Streitkräfte» — und die kommunistische Regierung über das ganze Land hinweg propagierten. Von der Straße, den Fabrikhallen und den Schulsälen zieht sich das Theater, bei dem freilich Agitprop dominierte, wieder zurück auf die Demarkationen einer kulturellen Institution, die sich als solche im Rahmen der portugiesischen Gesellschaft allerdings nie etabliert hatte. Nach der Nelkenrevolution wurden die Chancen einer langfristigen Kultur- und Bildungspolitik versäumt, wie Mário Dionísio und andere sehr bald klagen sollten.

Der Kritiker João Gaspar Simões erinnert im März 1982 daran, wie der Dramatiker António Pedro (1909-1966)² in einem Interview 1955 die Inexistenz des Theaters beklagte, und bestätigt diese Klage vollauf: Es gäbe in Portugal immer noch kein

² Pedro hatte durch Pirandello, Jean Anouilh und den Surrealismus inspiriertes Theater und Meta-Theater geschrieben (teilweise erst 1981 publiziert) und seit 1937 unermüdlich Experimentalbühnen gegründet: 1946 war er Mitbegründer des *Teatro Estúdio do Salitre*, zuletzt initiierte er 1953 das *Teatro Experimental do Porto*. Neben dem CITAC (gegründet 1954) waren dies in den fünfziger Jahren die wichtigsten Vermittlungsräume moderner Dramaturgie.

Theater, wie auch, denn man könne nicht etwas erwecken, «was noch nie eigenes Leben hatte» (Simões 1985: 340). Sicherlich meint Simões mit seinem eher traditionellen Verständnis etwas ganz anderes als der avantgardistische Manuel Grangeio Crespo (1939-1983), der es 1963 keineswegs für das Schlimmste hält,

[...] daß in dieser Gesellschaft kein Theater existiert, sondern daß man über Generationen hinweg etwas Theater genannt hat, was das Theaterphänomen zutiefst negiert.³

Durch Artaud und Genet inspiriert realisiert Grangeio Crespo Psychodramen mit der Entgrenzung von Raum (Bühne/Zuschauerraum) und Autortext zugunsten von Improvisation und kollektiver Dramaturgie. So führen *O gigante verde* (1965) oder *No princípio será a carne* (Lisboa: Ática, 1969) zurück zum rituellen Urgeschehen. Zeitgleich zu ähnlichen Ansätzen von Alexandr Jodorovsky und dem *Living Theatre* (*Paradise Now*, 1968) sucht er seinen eigenen Weg, formuliert im Manifest *Re-Theatre Co.* (Vorwort zu *No princípio será a carne*). Pedro Barbosa⁴ begreift Grangeio Crespo als einsamen Vorläufer auf einer Stufe mit Jerzy Grotowski oder Fernando Arrabal (*Le Panique*, 1973).

Die referierten Stimmen machen deutlich, wie sehr aus dem Rückblick die kulturelle Dynamisierung nach der Nelkenrevolution zu einer *quantité négligeable* schrumpft: Während einzelne bereits vor 1974 trotz erschwelter Bedingungen dem Puls des internationalen Theatergeschehens folgten, befindet sich die nationale Dramaturgie trotz Nelkenrevolution in einem langfristigen «Prozeß langsamer Agonie, der vor ein paar Jahrzehnten begann und unaufhaltsam fortschreitet», wie dies etwa 1990 António Mega Ferreira in einem Essay aus Anlaß des Internationalen Theatertages konstatiert.⁵ Die in *Colóquio/Letras* oder *Vértice* abgedruckten Jahresbilanzen zur Dramenproduktion, erstellt von den bekannten Theaterschaffenden Luiz Francisco Rebello (*1924) oder Carlos Porto, fallen seit Ende der siebziger Jahre zunehmend *funebres* aus. 1993 wiederholte sich aus dem Mund des polemischen Schauspielers und Regisseurs Mário Viegas das Verdikt der Inexistenz, ja der Zerstörung portugiesischen Theaters.⁶ Es ist in doppelter Hinsicht inexistent:

³ Interview mit Urbano Tavares Rodrigues für das *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (11. September 1963); wiederabgedruckt in: ders.: *O gigante verde*, Lisboa: Ática, 1965, S. 5-7.

⁴ Seit seiner Broschüre «Que é o teatro?» (Coimbra 1973, vervielfältigtes Typoskript), einer Pirandello-Studie (Coimbra: Universidade de Coimbra, 1974) und der preisgekrönten *Teoria do Teatro Moderno* (1978; publiziert 1982 im *Afrontamento* in Lissabon) plädiert Pedro Barbosa für eine Erneuerung des Theaters im Zeichen der Mediengesellschaft. 1983 publiziert er den «rito teatral» *Eróstató* (Coimbra: Centelha).

⁵ «Crise? Que crise?», in: *Expresso-Revista*, 31. Mai 1990, S. 85-R.

⁶ «Farto de ser maltratado», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 13/585, 21. September 1993, S. 23.

diachron, da eine starke Tradition des Bildungsbürgertums fehlt, aus der Erneuerungen und konkurrierende Gegenbewegungen entspringen könnten; synchron durch den schweren Stand des Mediums Theater in einer Gesellschaft, die durch die schwache öffentliche Verankerung bürgerlichen Kulturlebens dem multimedialen Angriff schutzlos ausgesetzt ist: Wo es keine Theatergewohnheiten gibt, können zum jetzigen Zeitpunkt kaum welche entstehen, es sei denn, die Bildungs- und Kulturpolitik würde dem Theater einen so hohen Status einräumen, wie dies unmittelbar nach der Nelkenrevolution der Fall war. Doch jeder späteren Regierung der portugiesischen Demokratie sind passive Fernsehgewohnheiten lieber als die Aktivierung von partizipativem Theater. Der große Schauspieler und Regisseur Luís Miguel Cintra konstatiert 1993 resigniert, daß die heutige Theatersituation ebenso gespalten sei wie vor dem 25. April 1974:

[...] das Theater, das die Machthaber haben wollen, und das Theater, das keine Macht hat. Um den Sieg der Herrschenden zu feiern, um die eigene Macht zu zelebrieren, dafür wollen die Herrschenden Theater. Und auch damit, daß diejenigen, die machtlos sind, kein Theater haben. Die Mehrheit will auch das Theater der Macht: Sie will Revues, Opern, das *Centro Cultural de Belém*, qualitätsvolles Theater, Theater, das die Macht feiert. Sie will, daß die Portugiesen ein Theater machen, das möglichst perfekt diejenige Qualität nachahmt, welche die Theater der reichen Herren der anderen Länder dort draußen bestimmt besitzt. Die Mehrheit will nicht das Theater derjenigen, die kein Geld und keine Macht haben.⁷

Was dieses Urteil besonders resignativ macht, ist neben der allgemeinen Orientierung auf Macht und Konsum die Einebnung des Unterschiedes von öffentlichem und privatem Theaterbetrieb, da beides für sich in Portugal nicht mehr lebensfähig ist. Die Folge ist, daß die Herrschenden das sogenannte *teatro independente* nach Belieben punktuell einkaufen und umgekehrt sich dieses Theater an die Macht verrät. Auf die zum Jahreswechsel 1996/97 gestellte Frage, ob es ein unabhängiges Theater geben werde, antwortete die Kritikerin Eugénia Vasques,⁸ nach dem 25. April 1974 hätte «independente» sowieso nur als ethisches Postulat fortexistiert, und setzt große Hoffnungen der Vitalisierung gerade auf die punktuell subventionierten Produktionen, die auch die staatlichen Häuser (*CCB*, *D. Maria II*, usw.) öffentlichkeitswirksam füllen sollen. Eine solche Theaterpolitik setzt im Zeichen der nahenden EXPO 98 die Entwicklung der vergangenen fünf bis sechs Jahre fort, als diverse Gedenkfeiern und das Etikett von Lissabon als Kulturhauptstadt 1994 für Auftragsproduktionen sorgten. Angesichts dieser desolaten Visionen mögen optimistische Kenner der Szene aufschreiben, trotz alledem gäbe es doch portugiesische Dramatik nach der Nelkenrevolu-

⁷ «O teatro e o poder», in: *A Phala* 33 (1933), S. 146.

⁸ «Haverá um teatro independente?», *Expresso-Revista*, 4. Januar 1997, S. 8-R.

tion. Darum soll es in den nächsten drei Abschnitten gehen, die gemäß des vorliegenden Überblicks folgendermaßen chronologisch ausgerichtet sind:

1. Der verspätete, aufgestaute Boom (1974-1979).
2. Rückzug auf die Inseln (1980-1989).
3. Konsum, Gedenkfeiern und Innovation (ab 1990).

Vorab seien jedoch auch Konstanten hervorgehoben, die sich durch die beschriebene generelle Situation ergeben:

A) Es gibt eine große Trennung zwischen einem literarischen und einem dramaturgischen Theater. Auf der einen Seite stehen Autoren, die (auch) Stücke schreiben, ohne sich um ihre Bühnenwirksamkeit zu kümmern, was meist eine Tendenz zum Sprechdrama impliziert; wie beim Buch sind Produktion und Rezeption getrennt und individualisiert. Ein Musterbeispiel ist der seit 1958 unverdrossen in Castelo Branco produzierende Dramatiker Vicente Sanches (*1936). Trotz großer Fürsprache von Seiten der Kritiker finden seine teilweise makabren Farcen (*A Birra do Morto*, Castelo Branco: Gráfica de S. José, 1973), in denen sich moderne Elemente mit Konventionellem mischen, erst ab 1982 sporadisch auf die Bühne. Auf der anderen Seite schaffen Regisseure, die mit der Theaterpraxis vertraut sind, Vorlagen für eine konkrete Bühne. Dies geschieht meist in enger Wechselwirkung mit einer Schauspielergruppe und häufig auf der Basis von vorliegendem Textmaterial (ältere Dramen, Narratives und Lyrik). Direkt bühnenwirksame Dramatiker bilden hingegen die große Ausnahme.

B) Die nationale Dramatik besitzt eine schwache Position gegenüber ausländischer (europäischer und nordamerikanischer) Produktion, die adaptiert wird. Abgesehen von der Episode der Jahre nach dem 25. April 1974 erlaubte es der portugiesische Theaterbetrieb kaum, daß sich nationale Dramatik selbst in Wechselwirkung mit Inszenierungen entwickelte. Die letzte bis heute nachwirkende Erneuerung erfolgte ab den vierziger Jahren unter dem Eindruck von Anouilh, Claudel und dem Existentialismus im *espectáculo essencialista*. Dort wird menschliches Dasein zwischen Seele und Fleisch zum (lyrischen) Drama, wie dies etwa José Régio (1901-1969) vorführte. Sein bekanntestes Stück *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1947) wurde von Manoel de Oliveira 1975 verfilmt und erlebte in den neunziger Jahren neue Adaptationen. Ansonsten wird die autochthone Theatertradition von der Romantik bis heute von zwei Subgenres dominiert: vom historischen Drama und vom Schriftstellerdrama. Beide erneuerten sich um 1960 unter dem starken Einfluß des epischen Dramas Brechts und des Dokumentartheaters (Peter Weiss u. a.), wie sich dies besonders bei José Cardoso Pires (*1925), Luís de Sttau Monteiro (1926-1993), Luzia Maria Martins (*1926) und

Bernardo Santareno zeigte.⁹ Historisches Drama und Schriftstellerdrama verbinden sich exemplarisch in den Stücken, die um den Nationaldichter Luís de Camões kreisen, zumeist verbunden mit Deutungen des Sebastianismo, wobei Jorge de Senas (1919-1978) *Indesejado* von 1951 eigentlich erst nach der Nelkenrevolution rezipiert wurde. Signifikanterweise häufen sich die Camões-Stücke im Umfeld der Gedenkfeier von 1981, womit erstmals die später dominante Abhängigkeit des dramatischen Schaffens von Gedenkdaten in Erscheinung tritt: Unter *O Homem que se julgava Camões* von Luzia Maria Martins, *Onde vás, Luís?* von Jaime Gralheiro (*1930) und *Quanto vale um Poeta?* von Norberto Barroca (*1937) zeichnet sich das historische Schauspiel *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (Lisboa: Afrodite, 1981) von Natália Correia (1923-1993) durch seine Opulenz aus (mit 44 Figuren und 21 Komparsen). José Saramagos (*1922) *Que farei com este livro?* (Lisboa: Caminho, 1980) ist aufgrund seiner Romanproduktion bekannt geblieben. Trotz aller dramaturgischen Verschiedenheit wird deutlich, daß sowohl das historische Drama (insbesondere zur *Época dos Descobrimentos*) als auch das Schriftstellerdrama eigentlich um die Identität Portugals kreisen, wie dies besonders in der Romantik (Almeida Garrett) und nach 1890 (Guerra Junqueiro) der Fall war. Dies gilt zumindest indirekt auch für die bis heute lebendige Theatertradition der *farsa*: Garrett hatte Gil Vicente zum Ahnherrn des zu erneuernden Nationaltheaters ausgerufen, und bis heute bestimmen Adaptationen seiner Stücke die Spielpläne. Freilich stand um 1975/76 die sozialkritische Dimension in einer brechtschen Funktionalisierung des spätmittelalterlichen Dramas im Vordergrund, wie dies die Adaptationen Helder Costas (*1939) für die Gruppe *A Barraca* oder Jaime Gralheiros *Na barca com Mestre Gil* (Lisboa: Caminho, 1978) zeigen;¹⁰ später erhält sich über den Rekurs auf Gil Vicente eine volkstümliche bis archaisierende Tendenz lebendig, gerade im Zeichen subventionierter Pflege nationalen Kulturerbes.

⁹ Zur Brechtrezeption vor und nach der Nelkenrevolution siehe die ausführliche Rezeptionsstudien von Delille (1984; 1991b) und ihrer Forschungsgruppe (Delille 1991a).

¹⁰ Letzteres war vor der Nelkenrevolution verboten, danach wurde es in Kampagnen der Kulturdynamisierung integriert (vgl. Rebello 1984: 82). Schon im Oktober 1972 erstellte João Mota für *A Comuna* eine vicentinische Textmontage unter dem Titel *Para onde is?* Die Annäherung von Gil Vicente an Brecht geschieht dramentheoretisch bereits in A. J. Saraivas Ausgabe *Teatro de Gil Vicente* (Lisboa: Portugália, 1959); im zeitlichen Kontext der Nelkenrevolution siehe L. F. Rebello: *Os Autos das Barcas de Gil Vicente* (Mem Martins: Europa-América, 1973, ²1975, ³1977).

Der verspätete aufgestaute Boom (1974-1979)

Mit der Nelkenrevolution fand das Theater auf die Straße.¹¹ Nach den euphorischen Vorstellungen der Autoren, die sich mit der Dramatik Brechts und neueren Strömungen der Intervention (Erwin Piscator, *Agitprop*, lateinamerikanisches Befreiungstheater)¹² und der Aktion (*Living Theatre, Happening*) beschäftigt hatten, sollte das Theater das portugiesische Alltagsleben durchdringen, um so eine wichtige Rolle im revolutionären Prozeß zu spielen. Als *teatro de combate* (Rebello 1977) sollte es einerseits gegen reaktionäre Kräfte vorbeugen, andererseits den Wandel zu einer sozialistischen Gesellschaft vorantreiben. Die im letzten Jahrzehnt aufgestaute Dramatik, die oft parabolisch verkleidet das Ende der Diktatur einforderte oder Verhältnisse der Ausbeutung anprangerte,¹³ gelangte somit an eine Öffentlichkeit jenseits traditionellen Theaterpublikums. Über die *Campanhas de dinamização cultural* hatte das Theater maßgeblich an der politischen Aktion teil, es dezentralisierte sich, suchte die Arbeitswelt der Fabrik- und Landarbeiter auf. Dieses Programm wurde durch ein im Mai 1974 ausgearbeitetes Theatergesetz (*Lei do teatro*) und durch Vergabe von Subventionen bis zum November 1975 zur «Konsolidierung der Demokratie» betrieben. Hervorzuheben ist die Theaterarbeit des Franzosen Richard Démarcy zusammen mit Teresa Mota (*Fábulas teatrais sobre a revolução portuguesa*, Coimbra: Centelha, 1976) im *Centro Cultural de Évora*, das als bedeutendstes für den Alentejo aus der Dezentralisierung entsprang,¹⁴ sowie die Mitwirkung des Brasilianers Augusto Boal (u. a. bei der Gruppe *A Barraca*, 1976/77) und von Regisseuren aus der Deutschen Demokratischen Republik. Mit narrativen Elementen oder in Tableau-Sequenzen werden der Alltag unter der Diktatur, besonders das Leben der Landarbeiter im Alentejo,¹⁵ die Folter in den politischen Gefängnissen¹⁶

¹¹ Genuines Straßentheater konzipiert Manuel Marcelino (*1944) in *Teatro da Rua* (1975).

¹² 1977 erschienen Augusto Boals *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* als Buch (Coimbra: Centelha).

¹³ Neben den Stücken Bernardo Santareno sei stellvertretend für andere das kafkaeske *O insecticida* (1967; erweitert 1975) von Miguel Barbosa (*1925) genannt; weitere Textbeispiele in Rebello (1984: 28).

¹⁴ Zur Arbeit dieses Kulturzentrums, das 1975 auch Brechts *Herr Puntilla und sein Knecht* inszenierte, siehe Carrington (1991: 243-256).

¹⁵ In der Tradition des *Teatro campestino*, ebenfalls unter dem Einfluß Brechts, wie dies der «Prólogo alentejano» in L. F. Rebellos *Teatro de intervenção* (Lisboa: Caminho, 1978, S. 1143-1156) exemplarisch zeigt (hierzu Ramalheira 1991: 161-165).

¹⁶ Zweifellos am eindringlichsten in *Vieram para morrer* (Lisboa: Moraes, 1979) von Jaime Gralheiro, und *A achada grande do Tarrafal* (Lisboa: Alfaómega, 1979) von Franco de Sousa (*1926). Beide behandeln das Sterben im Todeslager von Tarrafal.

verarbeitet, etwa in den fünf Einaktern des *Teatro de Circunstância* (Lisboa: Caminho, 1976) von Carlos Coutinho (*1943) oder in den propagandistischen *Quadros Heróicos do Povo em Luta* (Lisboa: Vente de Leste, 1976) von António Júlio Valarinho (*1948). Verhältnismäßig wenige Stücke widmen sich der Realität der Kolonialkriege, es sei denn *Em Bizango de Bizangongo* (1977) von Manuel Geraldo (*1943) oder *Um jeep em segunda mão* (1978) von Fernando Dacosta (*1945). Dabei werden neben unverarbeiteten verdrängten Traumata auch die Frustrationen über den nachrevolutionären Prozeß deutlich — eine allgemeine Tendenz ab 1977/78, wie dies bereits der Titel *Cuidado! Não pisem a Flor de Abril* (1977) des Fernsehspiels von Miguel Barbosa anzeigt. Erbittert über die «Fehlgeburt» der Nelkenrevolution schreibt der «militante Poet» José Gomes Ferreira (1900-1985) *Cinco caprichos teatrais inspirados na Revolução Portuguesa de 1974* (Lisboa: Moraes, 1978): Im Einakter *Manhã morta* koinzidiert die Nachricht vom *golpe militar* mit dem Todebären einer verstoßenen mißbrauchten Frau, die jedoch um ihre tote Tochter bittet, um sie wiederzuerwecken, während das Lied *Grândola, vila morena* aus dem Radio ertönt; der Einakter *O comício* endet mit der Stimme aus dem Lautsprecher: «Eines Tages wirst du siegen, Revolution! Der Traum reicht mir nicht!», der ein Chor zustimmt.

Auf die satirische Art einer *farsa*, in der absurdes und episches Theater konvergieren, behandelt hingegen Jaime Salazar Sampaio (*1925) in *Os preços* (Lisboa: Prelo, 1976) den postrevolutionären Alltag unter dem Leitthema der Inflation. Ebenso wie José Gomes Ferreira aus kritischer Distanz behandelt José Saramagos prämiertes Stück *A noite* (Lisboa: Caminho, 1979) den revolutionären Umbruch, den er (neo)realistisch im Milieu einer Zeitungsredaktion nachzeichnet. Interessanterweise kommt bei beiden Autoren der Frau eine Rolle zu, die zum Handeln auffordert.

Das historische Drama unter dem Einfluß Brechts und des Dokumentartheaters trat ebenfalls mit der Nelkenrevolution verspätet an die breite Öffentlichkeit¹⁷ und setzte sich bis 1978 produktiv fort. Die Stücke versuchen den aktuellen Aufbruch durch ein neues historisches Bewußtsein marxistischer Provenienz gegenüber der glorreichen Nationalhistorie zu verankern, mit der sich der *Estado Novo* umgeben hatte. Nun geht es um die kollektive Aktion der Ausgebeuteten und um das mutige Auftreten Marginalisierter. So reinterpreting Jaime Gralheiros *Arraia-Miúda* (Porto: Inova, 1976) und *1383* (1977) von Virgílio Martinho (1928-1994) die Rolle des Volkes im Machtkampf zwischen dem Mestre de Aviz und dem spanischen König um die Nachfolge (Frage von Portugals Souveränität) als lehrreiche Parabel auf die gegen-

¹⁷ Beispielsweise *A legenda do cidadão Miguel Lino* von Miguel Franco (*1918), das 1969 verfaßt, 1973 publiziert und erst 1975 aufgeführt wurde.

wärtige Situation. Ebenso wie das direkt zeitbezogene *teatro de circunstância* sind diese historischen Dramen heute vergessen. Eine Ausnahme bildet allenfalls das dem Genre der Revue (*revista*) nahestehende *Liberdade, liberdade* (Lisboa: Prelo, 1974). Das gleichnamige international erfolgreiche brasilianische Spektakel (Flávio Rangel / Millôr Fernandes) wird auf den portugiesischen Kontext und auf den nachrevolutionären Moment (Uraufführung August 1974) zugeschnitten, wie dies L. F. Rebello, Mitautor neben Luís de Lima und Helder Costa, im Vorwort «Brasil 65 / Portugal 74» erklärt. *Liberdade, liberdade* ist eine zum Thema der Freiheit organisierte Montage von Dialog- und Musiknummern, Gedichten und Dokumenten auf einer äußerst heterogenen Textbasis von Shakespeare bis Brecht,¹⁸ von Ruy Cinatti bis Paul Éluard, von Spartakus bis zur Rede Unamunos gegen den General Milan Astray. Die Revue endet mit einem Schlußlied (José Mário Branco) auf die Revolutionskämpfer aller Zeiten. Die revueartige Textmontage, die auch die anfängliche Praxis von *A comuna* (João Mota) kennzeichnet, findet 1983 eine späte Fortsetzung im «espectáculo-documentário» unter dem Titel *Portugal anos quarenta* (Lisboa: Caminho). Dieses Aufklärungsstück, das eine Ausstellung zu den vierziger Jahren in Portugal begleitete, tritt allerdings bereits einer gewandelten, entpolitisierten Gesellschaft gegenüber, worauf L. F. Rebello mit Konzessionen an das traditionelle Illusionstheater antwortet.

Die 1978 geschriebene prophetische Analyse Pedro Barbosas einlösend, zieht sich das Theater in den achtziger Jahren auf «Inseln menschlicher Unmittelbarkeit und Authentizität» (Barbosa 1982) gegenüber der wachsenden Medienwelt zurück, in der die (Konsumenten-)Masse unsichtbar verschwindet. Diese Entwicklung koinzidiert in Portugal mit einer Phase gesellschaftspolitischer Restauration und wachsendem Wirtschaftsliberalismus, die in der Regierung Cavaco Silvas gipfelt.

¹⁸ Eine Episode aus *Glanz und Elend des Dritten Reiches* (hierzu Castendo 1991: 93-94). Die frühere revueartige, satirische Adaptation dieses antifaschistischen Stückes durch den Brecht-Jünger Fernando Luso Soares (*1924) in *Grandezas e misérias num sonho de maiores de gado* (1967) gelangt indessen erst 1975 unter ungünstigen Bedingungen zur Aufführung (hierzu Castendo 1991: 70-78; 91-93). Ebenfalls wenig erfolgreich war Pedro Bandeira Freire (*1939) mit *As lágrimas e os tubarões assinalados*, dessen Titel das Incipit der *Lusíadas* parodiert und das die Verfolgungen durch die PIDE — die geheime Staatspolizei Portugals im *Estado Novo* — thematisiert.

Rückzug auf die Inseln (1980-1989)

Wurde es in den frühen siebziger Jahren abwertend verstanden, wenn man ein Stück «künstlerisch ambitioniert» nannte,¹⁹ so wurde nun zunehmend die politische Mission des Theaters als der Kunst abträglich angesehen. Die Subventionspolitik des SEC sorgte bereits ab 1976 für einen allmählich entpolitisierten Kurs, dem sich einzelne Gruppen zwar verweigerten, langfristig aber doch nicht der allgemeinen Tendenz standhalten konnten. Das wachsende Desinteresse an Interventionsdramaturgie und die Wiedereröffnung des *Teatro D. Maria II* (1978) setzten deutliche Zeichen für die Restauration des bürgerlichen Theaterbetriebes. Wenig blieb von der dezentralisierenden Verbreitung jenseits der Stadtkultur Lissabons und Portos sowie der Studentenszene Coimbras übrig. Dort bewahrte sich auf der Basis der unabhängigen Theaterarbeit unter der Diktatur und des *Booms* nach der Nelkenrevolution eine alternative Szene. Regisseure wie João Mota, Helder Costa oder Norberto Barroca setzten ihre Arbeit mit zunehmend literarischen Produktionen durch den Rückgriff auf andere Gattungen und/oder ältere Texte fort.²⁰

Unter den Autoren zeigt sich die Kontinuität und Entwicklung von den wenigen, die bereits vor 1974 hervorgetreten sind, ohne allerdings spektakuläre Innovation oder Erfolge zu verbuchen: Im Kontakt mit Amateurgruppen setzt Romeu Correia (*1917) sein als Autodidakt in den vierziger Jahren begonnenes Werk, in dem Populäres und Modernes zusammenwirkt, fort (*Tempos difíceis*, Lisboa: SPA, 1982; *O andarilho das sete partidas*, Lisboa: SPA, 1983). In ihnen wird ebenso Kritik an sozialem Verhalten geübt wie in den Stücken von Helder Prista Monteiro (1922-1994), der ab 1961 unter dem Stern des absurden Theaters (Eugène Ionesco) zu schreiben begann. In seinem Zweiakter *O Mito* (1980; Lisboa: Imprensa Nacional, 1988) treffen Menschen kommunikationsunfähig, plump heuchelnd in ihrem Egoismus aufeinander. Sarkastisch-burlesk scheint hier die Absurdität menschlicher Existenz auf. 1988 konnte Prista Monteiro mit *De Graus* ein familiäres Psychodrama schaffen, das in seinem Todesjahr erfolgreich inszeniert wurde. Erst 1983 (Lisboa: Quixote) erschien Natália Correias nationale und sexuelle Tabus brechendes Stück *A pécora* (1966 geschrieben), in dem die Dramatik Brechts und Genets verschmelzen. Die turbulente Handlung kreist um das Leben der Hure und Heiligen Melânia in dem imaginären Land Gal, in dem mystischer Aberglaube zum Geschäft wird. Produktive Kontinuität

¹⁹ So beispielsweise 1974-1976 Vorwürfe gegenüber dem *Teatro da Cornucópia* (Jorge Silva Melo; Luís Miguel Cintra).

²⁰ Bereits 1978 adaptierten Norberto Barroca *Contos cruéis* von Jorge de Sena und Fernando Luso Soares *A queda dum anjo* von Camilo Castelo Branco. Der frühere Interventionsdramatiker Virgílio Martinho kombiniert 1990 zwei *farsas* von Gil Vicente zu *Amor a quanto obrigas*.

bis in die Gegenwart zeigen der bereits genannte Jaime Salazar Sampaio sowie Norberto Ávila (*1936), der 1982 seinen größten Erfolg, *As histórias de Hakim* (1968), erweiterte. Obgleich er durch dieses Stück auch im Ausland bekannt geworden war (deutsche Übersetzung 1976/77) und im *Centro Cultural de Évora* mitgewirkt hatte (*As cadeiras celestes*, Lisboa: Prelo, 1976), konnte er in späteren Produktionen nicht die Rolle bestätigen, die ihm trotzdem weiterhin vom Kulturbetrieb zugeschrieben wird: Er ist eine Alibi-Figur für die inexistente international renommierte Blüte portugiesischer Dramatik.

Zeigte L. F. Rebello im Dezember 1980 noch Zweckoptimismus (Rebello 1984: 28), konstatierte er etwa für das Jahr 1987 eine «katastrophale Bilanz»,²¹ aus der Saramagos *Segunda vida de Francisco de Assis* (Lisboa: Caminho, 1987) hervorragt — bezeichnenderweise das Werk eines erklärten Romanciers. Auch der jungverstorbene Miguel Rovisco (1959-1987) erscheint mit seinem teilweise nach seinem Selbstmord edierten Werk eher als tragische Verklärung vertaner Hoffnung denn als tatsächlich versäumter Ansatz der Regeneration. Bei seiner dramaturgisch noch unausgereiften *Trilogia portuguesa* (Lisboa: Rolim, 1986) handelt es sich freilich um ein den Portugiesen liebes Subgenre, das historische Drama. Miguel Rovisco bedient sich Figuren des 18. Jahrhunderts für einen Diskurs, der lusitanische Identität hinterfragt, der von Freiheit und Autorität handelt und die europäische Integration reflektiert. Doch der Fall Rovisco paßt in das restaurative Klima, in dem auch das Schriftstellerdrama wiederauflebt. Abgesehen von den zahlreichen Camões-Dramen seien beispielhaft Augusto Sobrals (*1933) *Bela-Calígula* (Lisboa: &Etc., 1987) über Florbela Espanca und Mário Cláudios (*1941) *Noites de Anto* (Lisboa: Rolim, 1988) über António Nobre herausgegriffen. Weiterhin marginalisiert bleibt hingegen das experimentelle (Meta-)Theater, das ja bereits 1974/75 bei Yvette K. Centeno, Pedro Bandeira Freire und António Torrado (*1939) anklang, aber unter der Dominanz des politischen Theaters wenig Gehör fand.²²

Konsum, Gedenkfeiern und Innovation (ab 1990)

Die neunziger Jahre kennzeichnet eine Gedenk- und Festivalkultur, die von öffentlichen und privaten Trägern (vor allem Banken) finanziert wird, welche auch das dramatische Schaffen innerhalb eines übergreifenden, ephemeren Medienspektakels

²¹ «Balanço do ano literário de 1987: teatro», in: *Colóquio/Letras* 101, S. 12-14.

²² António Torrados *Teatro do silêncio* (erst 1988 publiziert, Lisboa: SPA) experimentiert mit Off-Stimmen, Pantomime, audiovisuellen Medien, um die (post-)moderne Sprachlosigkeit einzufangen. Seine späte Publikation koinzidiert Ende der achtziger Jahre mit ähnlichen Ansätzen, etwa denen des Projekts *Palavras por dentro* (Manuel Cintra, Constança Capdeville) mit *Silêncio, depois*.

konditionieren. Daher häufen sich insbesondere 1992-1995 museale bis aktualisierenden Adaptationen und Montagen literarischer Vorlagen, insbesondere zur *Época dos Descobrimentos* (Gil Vicente, Garcia de Resende, Francisco de Holanda, Camões), die weder populär noch innovativ sind. Demgegenüber legt sich das sogenannte *teatro independente* noch stärker auf thematisch-literarische Zyklen fest (z. B. *Teatro da Cornucópia* oder *Escola da Noite*), die allerdings auch nicht selten durch Gedenktage motiviert sind (Thomas Bernhard-Jahr 1990; *Evento Kafka* des CITAC 1994), um langfristig ein interessiertes Stammpublikum an sich zu binden. Somit gelangt kaum mehr neues nationales Autorentheater zur Aufführung. Insbesondere die Gruppe *O Bando*, ein Kind der Nelkenrevolution, verschrieb sich unter João Brites dem Theater als Ritual und sinnlichem Spektakel und erlangte 1990 mit der phantasievollen Inszenierung von *Bichos* nach Miguel Torga großen Erfolg.²³ International bekannt wurde Saramagos *In nomine Dei* (Lisboa: Caminho, 1993), eine Auftragsarbeit zur 1200-Jahrfeier der Stadt Münster, als Oper *Divara — Wasser und Blut* (Azio Corghi): In der Geschichte der Wiedertäuferbewegung dramatisiert Saramago das sinnlose Töten im Namen Gottes, das die Welt gleichzeitig auf den Bildschirmen verfolgen konnte. Im selben Jahr bearbeitete Hélia Correia den Antigone-Stoff unter dem Titel *Perdição* für die Schauspielerin Rita Salema und schuf nach ihren eigenen Worten ein «feministisches Stück».²⁴ Doch obgleich mehrfach eingefordert, profilierte sich bislang kein feministisches Theater.

Die letzten Ereignisse lassen auf Innovation, z. B. ausgehend von Carlos Pessواس *Teatro da Garagem*, hoffen. Jorge Silva Melo, Gründer des *Teatro da Cornucópia*, dem er bis 1979 angehörte, kehrte 1995 nach Portugal und vom Film zum Theater zurück und landete mit der Tschechov-Adaptation *António, um rapaz de Lisboa*, die er mit einer Gruppe junger Schauspieler inszenierte, einen Überraschungserfolg, der als Begegnung zwischen der Generation der Siebziger und der Neunziger gefeiert wurde.²⁵ Die Grenzen zwischen *workshop*, Probe und Aufführung verschwimmen, Theater wird im Prozeß, nicht als Produkt erlebt, wie dies Silva Melo auch mit den Variationen über den Prometheus-Mythos 1996/97 zeigt (*Prometeu-Rascunho 1, 2, 3*). Insgesamt zeichnet sich eine (postmoderne) Tendenz zum narrativen Theater auf der Suche nach einem jungen Publikum ab, allerdings mit der Erfahrung des Experimen-

²³ Zur Arbeit dieser Theatergruppe siehe die Festschrift zum zwanzigjährigen Bestehen *Vinte anos O Bando*, Lisboa: O Bando, 1994.

²⁴ «O atrevimento de Hélia», in: *Jornal de Letras* 13/585, 21. September 1993, S. 25.

²⁵ Mag sein, daß man im Zuge von zwanzig Jahren Nelkenrevolution die jüngere Vergangenheit auch im Theater wiederaufsucht, etwa *A última semana antes da festa* (1974) von Carlos Coutinho, in welcher der Salazar-Staat in ein Altersheim transponiert wird (*Teatro da Malaposta*), oder auch L. F. Rebellos *Portugal anos quarenta* (*Teatro Experimental de Cascais*).

taltheaters und der Medienwelt. Im Mittelpunkt steht Drama als mythisierendes Ereignis, das Schauspieler und Zuschauer in einem kultischen Raum versammelt, fernab von jeglichem belehrenden Volkstheater und Inszenierungen nationaler Identitätskomplexe. Dort behauptet portugiesische Dramatik ihre Existenz.

Literaturangaben

- Barbosa, Pedro (1982): *Teoria do teatro moderno: axiomas e teoremas*, Porto: Afrontamento.
- Carrington, Maria Cristina (1991): «Dramas de Brecht nas letras e nos palcos portugueses: *Herr Puntila und sein Knecht Matti e Der gute Mensch von Sezuan*», in: Delille (1991a: 241-288).
- Castendo, Maria Esmeralda (1991): «Dramas de Brecht nas letras e nos palcos portugueses: *Furcht und Elend des Dritten Reiches e Die Gewehre der Frau Carrar*», in: Delille (1991a: 61-119).
- Delille, Maria Manuela Gouveia (1984): «*O Judeu de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de B. Brecht e com o teatro de P. Weiss*», in: *Runa* 2, S. 53-76.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (Hrsg.) (1991a): *Do pobre B. B. em Portugal: aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro: Estante.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (1991b): «Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril de 1974 — um capítulo da história da resistência ao salazarismo», in: Delille (1991a: 27-59).
- Floeck, Wilfried (1997): «Das Theaterwesen in Portugal», in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.) (1997): *Portugal heute: Politik — Wirtschaft — Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, S. 531-543.
- Porto, Carlos / Menezes, Salvato Teles (1985): *10 Anos de teatro e cinema em Portugal, 1974-1984*, Lisboa: Caminho.
- Ramalheira, Ana Maria (1991): «Dramas de Brecht nas letras e nos palcos portugueses: *Die Mutter und Der kaukasische Kreidekreis*», in: Delille (1991a: 121-181).
- Rebello, Luiz Francisco (1977): *Combate por um teatro de combate*, Lisboa: Seara Nova.
- Rebello, Luiz Francisco (1984): *100 Anos de Teatro Português (1880-1980)*, Porto: Brasília.
- Rebello, Luiz Francisco (Hrsg.) (1994): *Dramaturgia de Abril: antologia*, Lisboa: SPA; Dom Quixote.

Siepmann, Helmut (²1995): «Theater und Gesellschaft», in: ders.: *Portugiesische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 161-169.

Simões, João Gaspar (1985): *Crítica VI: o teatro contemporâneo (1942-1982)*, Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda.